



Filmes de Carlos Reichenbach e Ozualdo Candeias no Início dos Anos 1980: Sexualidades Tangenciais

Fábio Raddi Uchôa¹

Resumo: Neste artigo, são estudados dois filmes da Boca do Lixo – Amor, Palavra Prostituta (1981), de C. Reichenbach, e A Freira e a Tortura (1983) de O. Candeias –, tomados como obras tangenciais quanto à construção da sexualidade. Sob os ecos do início da década de 1980, período de transição socioeconômica e de crise da comédia erótica, o objetivo de análise narrativa de tais obras é o ponto de chegada de três movimentos: 1) a definição da sexualidade em pauta na comédia erótica e no pornô em ascensão, a partir da bibliografia especializada; 2) um mapeamento, de posicionamentos de críticos e intelectuais acerca do referido gênero cinematográfico; e, 3) a análise narrativa propriamente dita, com ênfase às reminiscências da comédia erótica e contraposições ao pornô. Entre tais filmes, identifica-se uma sexualidade com dimensões humanas e sociais, opostas à fragmentação fetichista do pornô, realizadas no bojo do cinema erótico paulista. Em termos fílmicos, enquanto o filme de Reichenbach é marcado por planos de detalhe de ordem afetiva, o filme de Candeias permite pensar em uma *mise en scène* sarcástico-humanizadora.

Palavras-Chave: Boca do Lixo, Sexualidade, Ozualdo Candeias, Carlos Reichenbach.

Carlos Reichenbach and Ozualdo Candeias Films in the Early 1980s: Tangential Sexualities

Abstract: In this paper, two films from Boca do Lixo are studied – Amor, Palavra Prostituta (1981), by C. Reichenbach, and A Freira e a Tortura (1983) by O. Candeias –, taken as tangential works in terms of the sexuality construction. Under the echoes of the early 1980s, a period of socioeconomic transition and the erotic comedy crisis, the aim of a narrative analysis of these films is the arrival point of three movements: 1) based on the specialized bibliography, the definition of sexuality presented in erotic comedy and rising porn; 2) a mapping, of critics and intellectuals position about the referred cinematographic genre; and 3) the narrative analysis itself, with emphasis on the erotic comedy reminiscences and the contrapositions to porn. Among these films, there is a sexuality with human and social dimensions, opposed to the fetishistic fragmentation of porn, produced in the midst of the Sao Paulo erotic cinema. In films terms, whilst the Reichenbach's film is marked by affective inserts, Candeias' film allows to think about a sarcastic-humanizing *mise en scène*.

Keywords. Boca do Lixo, Sexualily, Ozualdo Candeias, Carlos Reichenbach.

¹ Doutor e Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (ECA/USP). Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Email: addiuchoa@gmail.com.



Diversos foram os profissionais envolvidos no ciclo de cinema erótico paulista, organizado em torno dos filmes produzidos na Boca do Lixo entre os anos 1970-1983². Alguns dos realizadores de então, com trajetórias associadas ao Cinema Marginal, subsistiram profissionalmente dentro da Boca, cotejando realizações autorais e o trabalho em comédias eróticas. É o caso de Carlos Reichenbach e Ozualdo Candeias, em cujas obras há uma simbiose muito particular, incluindo visitas autorais aos modelos da comédia erótica, paralelamente ao delineamento de espaços para manobras críticas. Alguns de seus filmes aproximam-se da Boca do Lixo, em termos de produção e dos códigos narrativos do cinema erótico, distanciando-se, porém, pela construção de uma sexualidade mais densa e problematizada.

No início dos anos 1980, num período de transição socioeconômica e cinematográfica, lusco-fusco entre a crise do cinema erótico e o advento do pornô, há dois filmes bastante singulares desses diretores, que serão tomados como foco: *Amor, Palavra Prostituta* (1981), de Reichenbach, e *A Freira e a Tortura* (1983), de Candeias. O interesse se deve às suas possíveis ambiguidades. Por um lado, pautam-se pelos códigos e formas de produção da Boca do Lixo. Por outro, abrem-se à crítica, realizada com as próprias armas do cinema erótico, contrapondo-se a uma certa moralidade conservadora, presente na comédia erótica e no pornô, em ascensão no período.

O debate de tais obras será, aqui, inspirado pelos argumentos de José Mário Ortiz Ramos que, em 1983, as tomava como potenciais “subversões do pornô”. Ou seja, obras eróticas realizadas no contexto da Boca do Lixo, mas que propunham uma sexualidade outra e problematizada, envolvendo especialmente o questionamento social e a associação corpo-sexo-afetividade. (RAMOS, 4 set. 1983, p. 9). Indaga-se, portanto, sobre o efetivo potencial ambíguo de tais obras, realizadas num período de transição histórica e cinematográfica. Para tanto, o trajeto, incluirá dois passos, unindo respectivamente: a) uma revisão do debate crítico do período, acerca das comédias eróticas e do pornô em ascensão; e b) uma abordagem dos filmes *A Freira e a Tortura* (1983) e *Amor, Palavra Prostituta* (1981), atenta às transposições e ironias, referentes às convenções narrativas e aos significados atribuídos à sexualidade.

² A partir do percurso realizado por Nuno Cesar Abreu, inclui-se aqui os períodos das comédias eróticas e do *boom* inicial do pornô. (ABREU, 2006).



Ozualdo Candeias e Carlos Reichenbach são importantes cineastas do cinema paulista dos anos 1960-1990, organizados em torno da assim chamada Boca do Lixo. Trata-se de um reduto de empresas que, especialmente a partir do final dos anos 1960, aglomerou técnicos, cineastas e críticos, em volta das comédias eróticas e da cinematográfica marginal. Os dois realizadores, aqui referidos, possuem trajetórias autorais, que foram cotejados, especialmente nos anos 1970-80, com trabalhos técnicos junto ao cinema erótico paulista. Ozualdo Candeias participou, principalmente, como fotógrafo de *still*, estabelecendo muitos contatos e tornando-se uma presença frequente na região da Boca do Lixo. Em seu trabalho com fotografias estáticas³, estão presentes sua vida cotidiana, seus habitantes, suas prostitutas, a arquitetura dos casarões e construções do bairro da Luz, bem como os trabalhadores da indústria cinematográfica. Como profissional do cinema, acompanhará as transformações das assim conhecidas pornochanchadas, em termos de gênero e de produção – desde sua ascensão, no início dos anos 1970, ao período de decadência, na primeira parte da década de 1980.

A partir de dados da Filmografia Brasileira⁴, pode-se indicar a participação de Candeias nas seguintes funções, em filmes não dirigidos por ele, porém relacionados ao cinema paulista: gerente de produção⁵, roteirista⁶, ator⁷, câmera⁸, direção de fotografia⁹ e fotografia de *still*¹⁰. Esta pequena lista, compreende comédias eróticas e filmes que beiram o sexo explícito, indicando uma concentração particular em trabalhos relacionados à fotografia. Carlos Reichenbach, por sua vez, também terá uma atuação profissional dividida entre filmes autorais e participações em produções eróticas, situadas nos limites, entre as comédias eróticas e o pornô

³ Leva-se em conta aqui o livro *Uma Rua Chamada Triunfo*, bem como a coleção de fotografias depositada pelo cineasta na Cinemateca Brasileira.

⁴ CINEMATECA BRASILEIRA. Filmografia Brasileira. Acessível em: <<http://www.cinemateca.com.br/>>. Acesso: 19 de janeiro de 2018.

⁵ Agnaldo, *Perigo a Vista* (1969), de Reynaldo Paes de Barros;

⁶ *Desejo violento* (1978) de Roberto Mauro;

⁷ *Sinal Vermelho – As Fêmeas* (1972), de Fauzi Mansur; *19 Mulheres e 1 Homem* (1977) de David Cardoso; *Desejos Sexuais de Elza* (1982) de Tony Vieira;

⁸ *A Noite do desejo* (1973) de Fauzi Mansur; *Ninfas Diabólicas* (1978), de John Doo; *O Cangaceiro do Diabo* (1980), de Tião Valadares;

⁹ *Com a Cama na Cabeça* (1973) de Mozael Silveira; *Maria sempre Maria* (1973) de Eduardo Llorente; *Um Intruso no Paraíso* (1973), de Heron Rhodes-Grivas; *Desejos Sexuais de Elza* (1982) de Tony Vieira;

¹⁰ *A Noite do Desejo* (1973) de Fauzi Mansur; *Ninfas Diabólicas* (1978), de John Doo; *O Cangaceiro do Diabo* (1980), de Tião Valadares; *Volúpia de Mulher* (1984) de John Doo; *Senta no Meu que Eu Entro na Tua* (1985) de Ody Fraga; *Alô Buça* (1985) de Ody Fraga; *O Unicórnio* (1985) de Ody Fraga.



dos anos 1980. Também a partir da Filmografia Brasileira, pode-se identificar a sua participação nos seguintes filmes, em funções que não de direção: câmera¹¹, direção de fotografia¹², ator¹³, seleção musical¹⁴ e argumento¹⁵. A partir destas referências, nota-se que Reichenbach participa de diversas realizações, com especial concentração em trabalhos de fotografia. Tomados no conjunto, o apreço de Candeias e Reichenbach pela fotografia trazem um segundo campo de indagações. Entre as diversas tensões e ambiguidades de seus filmes, as dimensões fotográficas da *mise en scène*, incluindo enquadramentos, movimentos de câmera e presença dos corpos, parecem apresentar-se como um campo especial de negociações.

Das Comédias Eróticas ao Sexo Explícito – Das Intrigas Conservadoras ao Plano de Detalhe Fetichizante

A comédia erótica, tomada como linguagem e forma de produção, pode ser examinada a partir da bibliografia especializada e de sua recepção pela crítica jornalística da época. No primeiro caso, a partir de pesquisadores e críticos com de maior abrangência e sistematização, pode-se pensá-la como um gênero cinematográfico de baixos custos e paulatina exploração do erotismo. No segundo caso, trata-se de intervenções feitas por críticos no período, trazendo dimensões sociais e políticas – especialmente, em torno das relações de poder e recalques atribuídos ao contexto da ditadura civil-militar dos anos 1964-1985.

A comédia erótica resulta de uma forma de produção típica da Boca do Lixo paulista no período 1970-1983. Durante o referido período, nas imediações do bairro da Luz, em São Paulo, prospera um sistema que aproxima: produtores, distribuidores, grupos de exibidores e um público suficientemente amplo para sustentar a continuidade do processo. O mesmo foi

¹¹ Amor 69 (1970), de Antônio Lima; Meus Homens Meus Amores (1978), de José Miziara; A Dama da Zona (1979), de Ody Fraga; Elite Devassa (1984) de Luiz Castellini; As Prostitutas do Dr. Adalberto (1981), de Alfredo Sternheim; Gozo Alucinante (1985), de Jean Garrett; Laser: Excitação de Mulher (1986), de Jean Garrett; Instinto Devasso (1982-87), de Luiz Castellini.

¹² Amor 69 (1970), de Antônio Lima; Meus Homens Meus Amores (1978), de José Miziara; Mulher, Mulher (1978-79), de Jean Garrett; Excitação (1977), de Jean Garrett; A Dama da Zona (1979), de Ody Fraga; A Mulher que Inventou o Amor (1980) de Jean Garrett; Amor de Perversão (1982), de Alfredo Sternheim; Doce Delírio (1982), de Manoel Paiva; Elite Devassa (1984) de Luiz Castellini; As Prostitutas do Dr. Adalberto (1981), de Alfredo Sternheim; Gozo Alucinante (1985), de Jean Garrett; Laser: Excitação de Mulher (1986), de Jean Garrett; Instinto Devasso (1982-87), de Luiz Castellini.

¹³ As Mulheres Amam por Conveniência (1972), de Roberto Mauro; No Rancho Fundo (1971), de Osvaldo de Oliveira.

¹⁴ A Última Bala (1974), de Luigi Picchi; Belas e Corrompidas (1978), de Fauzi Mansur.

¹⁵ A Praia do Pecado (1982-87), de Luiz Castellini; Noite em Chamas (1978), de Jean Garrett.



estimulado pelas leis de mercado, implementadas a partir de 1966 pelo INC¹⁶ e pela Embrafilme¹⁷, relacionadas à obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros no cinema.

Um dos primeiros trabalhos a destacar a produção da Boca do Lixo é O Imaginário da Boca (1981), de Inimá Simões. Em pesquisa financiada pelo IDART, o crítico mapeia a produção erótica da região, com base em entrevistas e artigos de jornais. Para Simões, o segredo da rentabilidade, na pornochanchada, devia-se a esquemas de produção barata que associavam: o tempo de filmagem reduzido, a mão de obra mal paga concentrada na região, os anúncios velados (*merchandising*), as associações com empresários e, sobretudo, a aproximação entre produtores e exibidores. Também salientado por Simões, haveria o investimento em subgêneros do erótico – policial, terror, artes marciais, *western*, aventura, entre outros – estimulados por produtores como Aníbal Massaini, Ody Fraga, Jean Garrett, Antônio Polo Galante, Alfredo Palácios e David Cardoso.

Num primeiro momento, influenciados por comédias cariocas como Os Paqueras (1969), de Reginaldo Faria, a produção erótica paulista dialogaria com o teatro de revista, incluindo *strip-teases* e piadas de duplo sentido. De acordo com Jairo Ferreira, em um mapeamento sistemático realizado no calor da hora, “A partir de 1972, as pornochanchadas passaram a ficar mais ousadas eroticamente, na mesma medida em que se alienavam socialmente” (FERREIRA, 1978). Em seu período inicial, pode ser definida como um grupo de filmes eróticos, baseados na exploração de um tipo de sexo que é apenas sugerido e não efetivamente mostrado. Os títulos são picantes, mas os atos sexuais em si são ocultados ou simulados. Aos poucos, haveria uma apresentação cada vez maior da nudez, com a exposição das mulheres, nuas ou com pouca vestimenta, tomadas como estratégia para ganhar público. Mesmo com a gradual apresentação da nudez, como sugerido por Jairo Ferreira, a estratégia fugir da censura era manutenção de um forte moralismo, contínuo nas intrigas e nos desfechos: os personagens que traíam as esposas eram punidos; os homossexuais, também de forma preconceituosa, nunca apareciam como seres dignos.

Ao longo dos anos 1970, o crítico José Carlos Avellar acumulará um estudo bastante detalhado acerca da comédia erótica, iniciado no artigo “A Pornochanchada uma Solução

¹⁶ Instituto Nacional do Cinema (1966-1975).

¹⁷ Empresa Brasileira de Filmes S.A (1969-1990).



Típica e natural” (maio 1976) e finalizado no capítulo “A Teoria da Relatividade” (2005). O seu principal posicionamento é o questionamento da comédia erótica como uma linguagem cifrada, decorrente da censura e da violência do período. Assim, o gênero se fundamentaria numa linguagem comum:

Nada se mostra, mas tudo se entende. O que não se pode ver, cada um imagina como bem entende. E quanto mais se esconde, mais doentia é a invenção. As pornochanchadas, conscientemente ou não, estimulam uma imaginação reprimida, e não só em questões sexuais. A rigor o sexo não é propriamente o que importa [...]. O sexo é apenas uma representação alegórica da violência (AVELLAR, 1976, p. 267).

As comédias eróticas, desse modo, não possuem teor de denúncia social. Pelo contrário, a ideia de violência, referida por Avellar, associa-se muito mais a uma luta individual e altruísta. Trata-se da afirmação do homem como um machão, num mundo onde a violência corresponde às relações de poder entre homens e mulheres. Em *Histórias Repletas de Grosseria*, o ato sexual denota a vitória de um sobre o outro, do machão sobre a virgem. Já a linguagem cifrada e rudimentar, associada por Avellar ao gênero, seria uma possível reação e decorrência da censura. É como se os cortes impostos tivessem estimulado: a linguagem suja; as conversas indiretas; a grosseria na construção da cena; os eufemismos usados para se referir ao sexo; o ainda, um certo desleixo no tratamento da nudez, tomado por Avellar como uma “distorção das formas femininas” (AVELLAR, 1976, p. 267), a partir de angulações especiais e do uso de lentes grande-angulares.

Entre as críticas realizadas no período, especialmente por intelectuais relacionados à imprensa alternativa, em periódicos como *Movimento* (1975-1981) e *Opinião* (1972-1977), haverá um esforço em relacionar as comédias eróticas e o contexto político. Uma das tendências, presente nos textos de Jean-Claude Bernardet, Maria Rita Kehl e Paulo Emilio Salles Gomes, é pensar que no fundo tais filmes reafirmam uma moralidade repressora. Apesar de vendidos como obras pornográficas, eles não tinham nada de pornô e, indiretamente, contribuíam para afastar os espectadores em relação à realidade política do país. De acordo com Bernardet, “A pornochanchada faz parte intrínseca dos mecanismos sociais de repressão sexual. Nesse sentido, não é nenhum corpo estranho no ambiente” (BERNARDET, 19 jan. 1976).

Em tais filmes não haveria relações sexuais entre pessoas, mas sim performances, relações de poder envolvendo fortes e fracos. Bernardet identificaria, entre os principais temas do gênero, o temor da impotência e da castração. Trata-se de “uma luta imaginária e



infinitamente repetida contra a insegurança sexual, o fantasma da impotência” (BERNARDET, 19 jan. 1976). Num contexto de repressão militar, a luta refere-se a algo mais amplo do que a mera sexualidade. Esta última expressa, metaforicamente, uma sociedade dominada pela guerra, pelo desprezo pelo outro e pela valorização do capaz contra o incapaz. A tais aspectos, vistos por Bernardet como próprios à vida social do período, seria acrescida a ideia de um cinema dominado por protagonistas-conquistadores, perseguidos pelo fantasma da castração. Nesse sentido, uma temática particular, unindo filmes e um suposto recalque social, se delinearía:

Poderia se falar numa relação entre a mulher a ser conquistada, de preferência virgem, e o conquistador às voltas com a impotência sexual. O fantasma da castração paira sobre a comédia erótica. [...] O pederasta é um personagem tradicional da comédia cinematográfica brasileira, do teatro rebolado, mas o receio da castração parece ser um tema novo, pelo menos com esta insistência (BERNARDET, 1973, p. 6).

A psicanalista Maria Rita Kehl, por sua vez, também toma o estudo das pornochanchadas como forma de análise da sociedade do período. Ao tratar do filme *Amadas e Violentadas* (1976), de Jean Garrett, Kehl atenta ao fato de que, sob a fata de imaginação do roteiro, construído sob hábitos já arraigados nos espectadores brasileiros, se apresentaria o óbvio em termos de valores da época: a menina virgem como a única merecedora de salvação, em oposição às outras mulheres, devassas e pecadoras, que deveriam ser punidas. Além do moralismo da intriga, Kehl ironiza a busca de Garrett por produtos de qualidade, intelectuais e supostamente inspirados na psicanálise. Sugere, porém, que as teorias de Freud, em particular a teoria do trauma, seriam utilizadas de modo muito taxativo e grotesco, neste caso para explicar a propensão do personagem ao crime, em um filme policial-erótico de pouca imaginação. Para Kehl, a grande necessidade de explicação não seria psicanalítica, mas simplesmente uma prestação de contas à censura. Mecanismo esse que explicitaria “um outro tipo de trauma [que] não freudiano” (KEHL, 14 abr. 1976).

Vale lembrar, por fim, o posicionamento de Paulo Emilio Sales Gomes, que destacava algo de próprio à cultura local, apesar do fundo moralizante das comédias eróticas. Para ele, tais filmes não teriam nada de pornográfico, baseando-se apenas em uma publicidade enganosa. Elas se diferenciariam das chanchadas, principalmente devido ao seu conservadorismo: trata-se de uma “necessidade de se justificar, de compensar das audácias no terreno sexual com um moralismo sociológico mais geral” (GOMES, 19 jan. 1976). Apesar do fundo moralizante, o



crítico destaca o contato com algo de verdadeiramente brasileiro, em oposição ao produto importado. Partindo de uma inspiração junto às comédias italianas, as comédias eróticas, com sua linguagem grosseira e seus mecanismos de duplo sentido, dialogariam com a cultura local, especialmente com as tradições do mambembe, do circo e do teatro de revista.

Durante o início dos anos 1980, período do governo João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-1985), houve uma grande crise econômica, que teve reflexos sobre a produção cinematográfica da Boca do Lixo. Foi um momento de esgotamento do modelo da comédia erótica que, segundo Ody Fraga (fev. 1984), não conseguiu acompanhar o processo de abertura política do país. Além da amenização da censura, tal como indicado por Nuno César Abreu, o colapso da produção da Boca do Lixo teria diversas motivações, entre as quais: a crise da Embrafilme; a inflação; a invasão do sexo explícito, disputando o mercado exibidor com as pornochanchadas; bem como a crise econômica mundial, propriamente dita, abatida sobre o país a partir de 1982 (ABREU, 2006, p. 122).

Trata-se de um período, no qual coexistem os desdobramentos das comédias eróticas e algumas produções paulistas, cada vez mais ousadas quanto à exploração do sexo, situadas no limiar do sexo explícito. Alguns dos produtores da Boca do Lixo passariam para a onda do pornô, na tentativa de competir com os filmes importados. Dentro de tal tendência, encontramos Antônio Meliande, Fauzi Mansur, Jean Garrett, Ody Fraga e David Cardoso, produtores com os quais Ozualdo Candeias e Carlos Reichenbach trabalharam ou mantiveram contato.

Em tal contexto, os pornôs importados trariam tendências, já conhecidas, que influenciariam a produção nacional. Entre outros elementos, vale lembrar daqueles identificados por José Mario Ortiz Ramos em filmes de Gerard Damiano¹⁸: a assepsia/frieza dos corpos fragmentados, com ênfase às áreas sexuais; o uso exaustivo do plano de detalhe que isola o sexo, levando a uma profusão de órgãos sem vida; o prazer girando em torno do sexo masculino; o predomínio de uma realidade detalhada e microscópica; bem como uma sexualidade associada à “fetichização dos corpos reduzidos aos órgãos sexuais e orifícios”. (RAMOS, 4 set. 1983, p. 9). Os comentários de Ortiz Ramos estão em sintonia com um debate mais amplo, acerca do pornô nos anos 1970, presente em parte da crítica francesa. É o caso de

¹⁸ Garganta Profunda (1972); O Diabo na Carne de Miss Jones (1973); Joana (1975).



Yann Lardeau que, em artigo publicado nos *Cahiers du Cinema* (jun. 1978) tratará da segmentação presente no pornô. A tendência, apontada como marca fundamental do pornô, seria a fragmentação dos corpos, via planos de detalhe.

Segundo Lardeau (jun. 1978, p. 50), trata-se de uma aproximação microscópica, baseada num registro total e totalitário, visando a saturação e a divisão do espaço de forma sistemática. Tal aproximação, porém, em sua desumanização e objetificação, levaria a uma exclusão *de facto*, que barra o imaginário a partir de um prazer milimetricamente programado. No cinema brasileiro, as primeiras aproximações a essa sexualidade fragmentar, voltada ao prazer masculino e a uma hiperfocalização do sexo, seriam vistas acanhadamente em filmes como *Noite das Taras* (1980), de John Doo, Ody Fraga e David Cardoso, e de modo mais explícito em *Coisas Eróticas* (1981) de Raffaele Rossi e Laerte Calicchio.

Amor, Palavra Prostituta (1981) e A Freira e a Tortura (1983)

À luz deste contexto, no qual coexistem as heranças das comédias eróticas e a tendência fragmentar do pornô, Ozualdo Candeias e Carlos Reichenbach realizarão obras de especial interesse por suas relações tangenciais com tais modelos. Nos interessa, como já anunciado, uma dupla de filmes – *Amor, Palavra Prostituta* (1981) e *A Freira e a Tortura* (1983) –, em cuja realização são utilizados atores, atrizes, técnicos e uma forma de produção em sintonia com parte das comédias eróticas. Por outro lado, há neles um tipo de erotismo tangencial, em relação àquele predominante em produções paulistas de então.

No início dos anos 1980, ao definir a sexualidade presente em tais obras, José Mário Ortiz Ramos (4 set. 1983) refere-se à ideia de “subversão do pornô”. De acordo com ele, filmes de Reichenbach, como *Império do Desejo* e *Amor, Palavra Prostituta*, caminhariam num sentido diferente, quanto à construção da sexualidade então hegemônica. A sofisticada fotografia; o cuidado com a trilha sonora; a narrativa que quando quebrada não leva à exposição forçada de cenas de sexo; as citações de vários filmes estrangeiros e do cinema marginal; as angulações que não procuravam isolar os órgãos para fetichizá-los e sim compor os afetos dos personagens.

Um exame de tais filmes, com o intuito de definir a sua posição tangencial, poderia ter a seguinte formulação inicial: a sexualidade construída nos filmes de Reichenbach e Candeias contesta a sexualidade conservadora, vista como forma de dominação e poder, presente nas comédias eróticas, e também, contrapõe-se de modo crítico à construção de uma



corporalidade fragmentar, em germe no pornô brasileiro. Apesar do vínculo com o gênero erótico, Amor, Palavra Prostituta e A Freira e a Tortura compartilham temáticas e espaços marginalizados, bem como uma sexualidade que figura conflitos sociais. Os problemas dos personagens fundamentam-se em questões em pauta, no contexto cultural e político do início dos anos 1980. Uma abordagem desses dois filmes, será aqui realizada com base em duas ordens de questões: por um lado, as reminiscências da comédia erótica, presentes na intriga e no tipo de poder implicado nas relações; e, por outro, as construções e contraposições à fragmentação dos corpos e ao uso do plano de detalhe.

Realizado por Carlos Reichenbach, Amor, Palavra Prostituta tende a um cinema erótico culto, unindo profissionais da Boca do Lixo, a exposição da nudez e diálogos com um universo literário e cinematográfico intelectualizados. A intriga é potente em crítica social, incluindo um olhar especial ao cotidiano de operárias paulistas, no início dos anos 1980. Há uma preocupação com as relações de trabalho, os contatos com os chefes, e também, com a questão do aborto tomada em suas dimensões sociais. Em termos narrativos, as ações cotidianas convivem, aqui e ali, com parênteses para performances corporais nada acanhadas, que tencionam com o pornô. Ao longo de Amor, Palavra Prostituta, porém, tais passagens acompanham, *pari passu*, a construção de personagens e sentimentos densos. Entre os atores, destaca-se Orlando Parolini, poeta marginal marcante na obra de Reichenbach, com sua pinta de intelectual anarquista; por outro lado, Patrícia Scalvi, atriz experiente entre realizações eróticas paulistas, cuja carreira acompanharia a presença cada vez maior do pornô. As ambiguidades de um erótico culto, assim, são também tensionadas pelos universos evocados pela dupla de atores.

Em Amor, Palavra Prostituta, o tema principal é a falta de perspectivas de pessoas desempregadas ou com empregos precários. Grande parte dos personagens é de classe baixa, com algumas exceções que demonstram como a falta de perspectiva também atinge a classe média. A história acompanha o cotidiano de um casal de periferia, da zona leste de São Paulo, formado por Fernando e Rita. Ele é um professor desempregado, sustentado pela esposa, que trabalha numa indústria têxtil. Ela é uma funcionária mal remunerada, que vive saindo com o patrão, com o intuito de vingar-se do companheiro e, também, de conseguir uma situação mais estável no emprego.



Nesse filme de Reichenbach, parte das situações vivenciadas por Fernando e Rita envolvem a aversão ou a construção de uma sexualidade socialmente problematizada. O casal possui uma vida sexual nada feliz, cuja síntese inicial será um apático sábado, às margens da poluída represa Guarapiranga. Nas pausas para o almoço, Rita entrega-se ao chefe, um capitalista que se envergonha da própria impotência. Fernando possui um amigo que galanteia as funcionárias de sua empresa. Uma de suas namoradinhas (Lilita) engravida e é obrigada por ele a realizar um aborto, numa clínica clandestina. O resultado traz complicações graves à moça, que será ajudada e acolhida por Fernando.

Em Amor, Palavra Prostituta, há uma espécie de desilusão, por vezes constrangedora e repulsiva, que avança para uma sexualidade socialmente problematizada. A sensação intensifica-se, especialmente, nas passagens dedicadas à nudez. No início, será o *topless* de Rita, tendo ao fundo o barro das margens da Guarapiranga; em um de seus almoços com o chefe, destaca-se constrangedor ritual, do executivo lambendo os pés de Rita. Aqui, a sexualidade parece remeter-se aos constrangimentos da exploração social. No final do filme, há momentos mais humanos, nos quais Fernando troca os curativos de Lilita. Sangue, nudez e dor, desdobram-se na construção de um envolvimento afetivo. Tal sentimento, de uma sexualidade socialmente problematizada, atingirá seu ápice numa sequência de banho.

O movimento gradual, da cabeça aos pés de Lilita, é construído por planos de detalhe, passando por extratos da cabeça, pescoço, seios, ventre, pernas e pés. Em meio a tais fragmentos, a exposição do sangue decorrente do aborto, escorrendo do ventre para a bucha segurada por Fernando. Tais fragmentos, porém, não consolidam um olhar pornô, da hiperfocalização do sexo. Pelo contrário, remetem-se a uma sexualidade afetiva, construída por personagens condescendentes ao sofrimento alheio. Sua união decorre de uma empatia humana, cotejada pelo remediar do aborto, que é denunciado como problema coletivo, experiência socialmente reprimida.

Em algumas passagens, o acurado trabalho de fotografia traz um traquejo moderno aos temas e paisagens típicos da comédia erótica. Isso diz respeito a certos enquadramentos e movimentos de câmera, que, de modo fragmentar, trazem uma dimensão lírica, complementar aos afetos das personagens. A liberdade do olhar se apresentará nos *travellings* sobre a Guarapiranga, ou então, em algumas das situações de diálogo, com soluções



pendulares/circulares. Pode-se assim abordar Amor, Palavra Prostituta como uma comédia erótica moderna, na qual a construção formal da fotografia dialoga com a própria situação, afetiva, dos personagens ante ao mundo.

A Freira e a Tortura (1983), por sua vez, é o primeiro longa-metragem em cores de Ozualdo Candeias. O contato com o gênero erótico é direto: existente na construção da intriga com desfecho punitivo, no uso da nudez como estratégia de conquista de público, na linguagem por vezes vulgar de seus personagens, bem como na presença de duas estrelas de filmes do gênero: David Cardoso e Vera Gimenez. O tema-fetice, relacionando mulheres nuas e ambientes de detenção, remete-se a um subgênero conhecido da comédia erótica, visitado por filmes da segunda parte dos anos 1970¹⁹.

Em Candeias, o subgênero é retomado a partir da adaptação de uma peça politizada, O Milagre da Cela, de Jorge Andrade, que denuncia as torturas realizadas durante os anos 1960-1970. Nela, um delegado torturador e sua vítima, uma freira, envolvem-se num jogo de coerção física e sedução, que inclui a transformação da moça e o uso de seu corpo como forma de resistência. A morte do protagonista, identificada no final da versão teatral, será bastante conveniente em sua transposição à comédia erótica. No filme, o envolvimento sexual e sentimental dos personagens será sucedido pela punição do delegado adúltero. Este último, por trair sua esposa com a freira, será assassinado pelos presidiários, com o momentâneo reestabelecer de uma ordem moral conservadora.

Também em diálogo com o gênero erótico, o filme de Candeias retomará o tema da castração. Nele, porém, a impotência associa-se à incapacidade de ação sexual e política. Trata-se de uma das balizas da narrativa, tomada como fato fundante, inerente às ações e à construção de uma *mise en scène* particular, concentrada no uso de um primeiro plano sarcástico-humanizador. A Freira e a Tortura (1983), apresenta a história de uma freira, que é capturada e acusada de subversão. Levada para uma prisão isolada, nos arrabaldes de São Paulo, sofre diversas tentativas de tortura, por meio de ameaças sexuais. O principal conflito opõe a pureza da moça e a firmeza, por vezes hesitante, do torturador. Nenhum dos carcereiros conseguirá

¹⁹ Entre eles: Presídio de Mulheres Violentadas (1976), de Polo Galante; Escola Penal de Meninas Violentadas (1977), de Antônio Meliande; As Fugitivas Insaciáveis (1978) de Osvaldo de Oliveira; ou Reformatório das Depravadas (1978), de Ody Fraga.



cumprir a missão, de violenta-la, no lugar do delegado: se curvarão frente a sua bondade, que acaba por conquistar o próprio torturador.

A *mise en scène* sarcástico-humanizadora agrega três elementos principais: uma iluminação com intenção cênica teatral, por vezes tendendo a feixes vindos de cima, que destacam os corpos em relação à penumbra dos ambientes; as interações pendulares entre os corpos dos personagens; bem como os enquadramentos, tendendo a variações do primeiro plano, com os corpos especialmente da cintura para cima. Em oposição aos planos de detalhe fetichizantes, a *mise en scene* de A Freira e a Tortura toma os corpos como vultos semicompletos, marcantes por sua imantação, que une traços de violência, de humanização e do grotesco.

Nas interações entre freira e delegado, a tendência humanizadora da moça, aos poucos, vence a violência hesitante do policial. O processo culmina com uma relação afetiva entre os dois. Ambos aparecerão nus, porém de modo não erótico, através de atuações no mínimo contrapostas às imagens construídas por David Cardoso e Vera Gimenez em filmes anteriores. Conhecido pelo tique interiorano e o palavreado chulo, Cardoso somava então a figura do garanhão mato-grossense, paralelamente às potentes presenças em filmes de sexo explícito. Em A Freira e a Tortura, com linguajar comparativamente mais recatado, sua nudez corresponderá à impotência *per se*. Trata-se de um corpo-síntese, ironizado em seu poder fálico, militar e político.

Já Vera Gimenez, que nos anos 1970 casou-se com Jesse Valadão, participou de diversas realizações cariocas do produtor, marcadas especialmente pela aventura com toques eróticos. Desde então afirmou-se por personagens jovens, sexualmente sedutoras e oportunistas – isso inclui filmes como A Filha de Madame Betina (1973), organizado em torno de uma herança, que será utilizada para a construção de bordel; ou então, Os Amores da Pantera (1977), no qual atua como uma mulher de alta sociedade, envolvida com traficantes, amantes e bacanais. No filme de Candeias, Gimenez assumirá um papel diametralmente inverso, atuando como uma humanizadora freira. Nas passagens de nudez, estará sempre recatada, com a segurança de um crucifixo, não sem soltar olhares ambíguos para o delegado.

Através de um dispositivo de neutralização das figuras antes associadas à atuação de Cardoso e Gimenez, Candeias propõe um *star-system* às avessas, já presente em filmes



anteriores do cineasta. Em *A Freira e a Tortura*, em particular, nega-se parte do potencial erótico dos atores, bem como do próprio olhar que incide sobre eles. Ao contrário de uma nudez sugerida, que reafirmava o domínio dos homens sobre as mulheres, o trajeto final de *A Freira e a Tortura* exalta o poder da personagem feminina sobre seu algoz. Tudo isso, em universo prisional, no qual os homens impotentes são dominados por mulheres corporal e humanamente poderosas.

A outra face da *mise en scène* sarcástico-humanizadora, refere-se às interações entre os detentos e as prostitutas, nas quais há um predomínio do sarcasmo e do animalesco. Diante da potência corporal das mulheres, os homens reduzem-se a machos impotentes, conscientes de sua própria grosseria e incapacidade. Em algumas das passagens, nota-se um voyeurismo do homem resignado ante a sua impotência. Como sugerido por Laura Mulvey, o voyeurismo no cinema incluiria uma visão ativa e controladora do proibido (MULVEY, 1983, 441), sendo a ação associada ao polo masculino. Na *mise en scene* sarcástico-humanizadora de *A Freira e a Tortura*, apesar da patente inversão de poderes entre personagens masculinos e femininos, a predominância masculina como polo gerenciador do olhar é mantida. Tal olhar, porém, somado a uma autoconsciência da impotência, submete-se por vezes ao poder feminino. Neste filme de Candeias, a impotência possui um endereço certo: ironizar a polícia, protestar contra o governo militar num momento de reabertura, utilizando-se de contatos tangenciais com as sexualidades do cinema erótico e do pornô.

Considerações Finais

Sobre os dois filmes aqui debatidos, algumas tendências gerais merecem destaque. Num contexto de transição, *Amor, Palavra Prostituta* e *A Freira e a Tortura* compartilham, sobretudo, a construção de uma sexualidade com dimensões humanas e sociais, opostas à fragmentação fetichista do pornô, realizadas no bojo da produção erótica paulista do período. Extrapolando a possível radicalidade do termo “subversões do pornô” (RAMOS, 4 set. 1983, p. 9), trata-se de atualizações das comédias eróticas que, com traços autorais singulares, trazem questionamentos sócio-políticos, bem como oposições subterrâneas ao pornô. A impotência e o medo da castração, retomados do gênero em decadência, são assumidos pela tessitura narrativa, voltando-se também como crítica social.

Na *mise en scene* sarcástico-humanizadora de Candeias, a impotência da autoridade



policial, somada ao grotesco de algumas das performances corporais, convive com a possibilidade de transformação. Em *Amor, Palavra Prostituta*, o desconforto e a repulsa são mediações, fazendo parte das relações de trabalho e da repressão social ao aborto. Em decorrência, nos dois filmes as heranças das relações homem-mulher, como relações de poder entre vencedores e vencidos, são problematizadas e ironizadas. Embora o local de construção do olhar continue sendo o masculino, nota-se subversões temáticas, pela potência do feminino em *A Freira e a Tortura*, ou também, pela sensibilidade aberta ao feminino em *Amor, palavra prostituta*.

O contato com o pornô, por sua vez, se dá por mecanismos diversos, nos dois filmes debatidos. Em *Reichenbach*, constata-se a transposição de convenções narrativas, como as interrupções para performances corporais, ou o uso dos planos de detalhe, confluindo para a construção de uma sexualidade tangencial que une corpo, sexo e afetividade. No filme de *Candeias*, ocorre uma transposição de significados, decorrente de um *star-system* às avessas. O mesmo consiste no uso de atores e atrizes do cinema da Boca do Lixo, com a construção de imagens, por vezes problemáticas, ou irônicas, face a personagens anteriores realizados pelos mesmos profissionais.

As novas relações, estabelecidas com a censura a partir dos anos 1980, são outro ponto relevante, para a construção da sexualidade nesses dois filmes. Alguns dos exibidores ou diretores, no início dos 1980, conseguiriam a liberação de pornôs para exibição, a partir de ações judiciais que alegavam trata-se de obras artísticas. Dita maleabilidade acompanha a transformação, daquilo que seria o contexto-gênese da comédia erótica. De acordo com José Carlos Avellar (2005), a linguagem cifrada, o deboche e a vulgaridade seriam reações à violência da censura dos anos 1970. A grosseria, de modo particular, não se limitaria às falas e personagens, incorporando-se à própria construção do olhar, desdobrando-se em um ponto de vista escrachado (AVELLAR, 2005, p. 356).

Os filmes de *Candeias* e de *Reichenbach*, realizados durante a amenização da censura, trazem superações parciais de tal grosseria do olhar. A *mise en scène* sarcástico-humanizadora de *Candeias*, bem como o apreço fotográfico de *Reichenbach*, com seu uso de movimentos e planos de detalhe afetivos, sugerem um ponto de vista que deixa de ser apenas grosseiro. Pelo contrário, a fotografia será uma dimensão chave na construção de tais sexualidades tangenciais,



marcadas, como sugerido por Ortiz Ramos (4 set. 1983), pela união corpo-sexo-afetividade.

Referências

ABREU, Nuno César. **Boca do lixo**: cinema e classes populares. Campinas/SP: Editora UNICAMP, 2006.

ABREU, Nuno César. **O olhar pornô**. Campinas/SP: Mercado das Letras, 1996.

AVELLAR, José Carlos. A pornochanchada uma solução típica e natural. **Revista de Cultura Vozes**, v. 70, n. 4, mai. 1976.

AVELLAR, José Carlos. A teoria da relatividade. In. NOVAES, A. (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano/Ed. Senac, 2005.

BASES DE DADOS. CINEMATECA BRASILEIRA. **Filmografia Brasileira**. Disponível em: <<http://www.cinemateca.com.br/>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

BERNARDET, Jean-Claude. Ela dá o que eles gostam. **Movimento**, São Paulo, n. 29, 19 jan. 1976.

BERNARDET, Jean-Claude. Zézero x o fantasma da castração. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 9, 1-8 jan. 1973.

CANDEIAS, Ozualdo. **Uma rua chamada Triumpho**. São Paulo: Editora do Autor, 2001.

FERNANDES JÚNIOR, Florestan. Os riscos da chanchada. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 228, 18 mar. 1977

FERREIRA, Jairo. Dez anos de pornochanchada. **Fiesta Cinema**, São Paulo, n.1, ago. 1978.

FRAGA, Ody. **A boca fala um quase manifesto**. São Paulo, fev. 1984. Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira. Pasta D. 123.

GOMES, Paulo Emilio Salles. Ela (a pornochanchada) dá o que eles gostam? **Movimento**, São Paulo, n. 29, 19 jan. 1976.

KEHL, Maria Rita. Mistérios de um policial-erótico. **Movimento**, São Paulo, n. 28, 14 abr. 1976.

LARDEAU, Yann. Le sexe froid – du pornô et au dela. **Cahiers Du Cinema**, n.289, jun. 1978.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (Org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema pornô sexualidades em construção. **Folhetim**, São Paulo, n. 346, 04 set. 1983.

SIMÕES, Inimá. **O imaginário da Boca**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.